

# Kirchenferne „Operngesänge“ – „wahrer Oratorienstyl“ – „unermesslicher Inhalt“

Schütz-Bilder im 19. Jahrhundert und ihre Vermittler

WALTER WERBECK

Im Rahmen einer Tagung zum *Kantorat im Ostseeraum im 18. Jahrhundert*, in der die *Bewahrung, Ausweitung und Auflösung* dieses kirchenmusikalischen Amtes im Mittelpunkt steht<sup>1</sup>, über Heinrich Schütz zu sprechen und damit zugleich auch noch Heinrich-Schütz-Tage zu eröffnen, ist alles andere als selbstverständlich. Als Joachim Kremer und ich vor zwei Jahren während unserer letzten *Musica-Baltica*-Tagung, bei der es um Orgelbau, Orgelmusik und Organisten ging<sup>2</sup>, beschlossen, die nächste Konferenz dem Thema Kantorat zu widmen, dachten wir nicht an Heinrich Schütz, und als bald darauf die Idee aufkeimte, die Mitglieder der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft nach Greifswald einzuladen und die *Musica-Baltica*-Tagung gewissermaßen als wissenschaftlichen Anteil in Greifswalder Schütz-Tage zu integrieren, war den Beteiligten durchaus klar, dass die Themen Schütz und Kantorat im 18. Jahrhundert so gut wie nichts miteinander zu tun haben: Schütz war im 18. Jahrhundert längst tot und weitgehend vergessen, und Kantor ist er auch nie gewesen.

Es sind Kompromisse nötig, um beide Themenbereiche überhaupt in Verbindung zu bringen. Man muss sich aus dem 18. ins 19. Jahrhundert begeben, und angesichts des Endes des alten Kantorats muss man den Blick auf neue musikalische Institutionen und das Schütz-Bild richten, von dem sie ausgingen und das sie weiter vermittelten. Denn im 19. Jahrhundert ist Heinrich Schütz wieder entdeckt worden, und daran haben Personen in musikalischen Ämtern einen wesentlichen Anteil gehabt, die keineswegs immer Kantoren waren. Allerdings handelten sie nicht unabhängig von den Bemühungen der noch jungen Musikgeschichtsschreibung um Schütz und sein Werk. Schließlich mussten diejenigen, die Schütz aufführten, nicht nur von ihm gelesen haben, ihnen musste auch Musik von ihm zur Verfügung stehen, sie mussten mit dieser Musik umgehen können und sie einem Publikum präsentieren, dessen Interesse für derart alte Musik man sich keineswegs sicher sein konnte.

Ich werde deshalb im weiteren zunächst auf die Entdeckung Schützens durch die frühe Musikhistorik eingehen und nach dem Schütz-Bild fragen, das hier vermittelt worden ist. In einem zweiten Schritt geht es um Personen, aber auch um Institutionen, die seine Musik aufgeführt haben. Dabei kommen weitere Schütz-Bilder zum Vorschein. Zu fragen ist in diesem Zusammenhang nicht nur danach, wer Schütz überhaupt musizierte und in welchem Rahmen das geschah. Zu fragen ist auch, welche Werke in welcher Form aufgeführt wurden und wie man die Arbeit der jeweiligen Chöre bzw. Chorleiter bewertete. Denn natürlich hing die Bereitschaft, sich auf das Abenteuer Schütz einzulassen, auch von der Erwartung positiver Reaktionen durch die interessierte Öffentlichkeit ab.

1 Die Publikation des Tagungsberichts durch Joachim Kremer und den Verf. ist in Vorbereitung.

2 Vgl. den Tagungsbericht: Matthias Schneider u. Walter Werbeck (Hrsg.), *Orgelbau, Orgelmusik und Organisationen des Ostseeraums im 17. und 19. Jahrhundert*, Frankfurt u. a. 2006 (= Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 14).

Über das ganze Ausmaß vor allem der praktischen Beschäftigung mit der Musik von Schütz im 19. Jahrhundert und über die Schütz-Bilder, die dabei eine Rolle spielten, lässt sich allerdings nur spekulieren, weil sich bislang, soweit ich sehe, noch niemand die Mühe gemacht hat, die Quellen – und das sind in erster Linie die Zeitschriften, die über das Musikleben informieren – vollständig aufzuarbeiten. Renate Brunner hat im Schütz-Jahrbuch 1984 immerhin einige Fundstellen aufgelistet<sup>3</sup> und das *Répertoire international de la presse musicale* (RIPM) bietet Inhaltsangaben und Indices wenigstens für einige wichtige deutsche Musikzeitschriften. Die meisten originalen Register der entsprechenden Blätter sind allerdings nicht ausführlich genug, und viele lokale Zeitungen harren noch gänzlich der Auswertung. Wir kennen weder alle Orte, in denen Musik von Schütz aufgeführt wurde, noch alle Institutionen, die daran beteiligt waren, wir wissen nur in einigen Fällen, welche Werke von ihm in welcher Gestalt erklangen und wie das Publikum darauf reagierte. Und noch eine weitere Einschränkung: Die Musikzeitschriften geben in der Regel detaillierte Auskünfte allein über Konzerteignisse. Ob Schütz darüber hinaus auch im Gottesdienst musiziert wurde, erfährt man so gut wie gar nicht. Hier sind wir allein auf indirekte Hinweise angewiesen. Sie stimmen allerdings darin überein, dass Schützsche Musik in der Liturgie des Gottesdienstes kaum eine Rolle spielte. Schütz galt im 19. Jahrhundert, soviel steht wohl fest, als ein Komponist vor allem für das Konzert; Hermann Kretzschmar wusste schon, warum er 1888 Schützsche Passionen, Psalmvertonungen und Motetten in seinem *Führer durch den Concertsaal* besprach<sup>4</sup>. Die musikalischen Institutionen und ihre Leiter, von deren Schütz-Aufführungen die Rezensenten und Korrespondenten berichten, haben allesamt am Konzertbetrieb partizipiert – was allerdings, wie sich noch zeigen wird, die Zuständigkeit zumindest einiger Chöre auch für den Gottesdienst nicht ausschließt.

\*

Als Pionier der frühen Wiederentdeckung Schützens in der Musikhistoriographie<sup>5</sup> hat Carl von Winterfeld im zweiten Band seiner 1834 publizierten Monographie über Giovanni Ga-

3 Renate Brunner, *Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1672–1925*, in: SJB 6 (1984), S. 102–127 pass.

4 Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal. II. Abteilung, erster Theil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Cantaten*, Leipzig 1888. Der Autor behandelte das in seiner Zeit von Schütz bekannte Repertoire: die Passionen nach Matthäus, Lukas, Johannes sowie (unter Vorbehalt) von Markus, die Sieben Worte sowie die Osterhistorie, pauschal die Psalmen Davids sowie einige wenige Motetten und Vokalkonzerte.

5 Vor allem Friedhelm Krummacher hat sich in mehreren Arbeiten mit der Schütz-Rezeption im 19. Jahrhundert beschäftigt; sein Fazit: „[...] die musikalische Historiographie, die sich im 19. Jahrhundert [...] ausbildete, kam weithin ohne den wenig bekannten Namen von Schütz aus.“ (*Überlegungen zur Schütz-Rezeption*, in: SJB 12 [1990], S. 73–82, hier S. 74). Vgl. vom selben Autor auch: *Geschichte als Erfahrung: Schütz und Bach im Blick Philipp Spittas*, in: SJB 17 (1995), S. 9–27, außerdem: *Heinrich Schütz – ein Klassiker?*, in: Hermann Danuser (Hrsg.), *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, Laaber 1988 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 1), S. 34–58, bes. S. 36–38. Beiträge zur Schütz-Pflege im 19. Jahrhundert lieferten Ray Robinson, *Heinrich Schütz' Passions and Historiae in Editions of the Late-19th and Early-20th Centuries*, in: SJB 12 (1990), S. 112–130, Michael Märker, *Carl Riedel und die Leipziger Schütz-Rezeption im 19. Jahrhundert*, in: Ingeborg Stein (Hrsg.), *Rezeption Alter Musik. [...] Protokollband*, Bad Köstritz 1999 (= Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz, Sonderreihe Monographien 6), S. 46–57, und neuerdings Eberhard Möller, *Schütz-Rezeption und -Biographik von Johann Gottfried Walther (1732) bis Philipp Spitta (1894)*, in: Friederike Böcher (Hrsg.), *Schütz-Rezeption im Wandel der Zeit. Kolloquium*

brieli<sup>6</sup> die Aufmerksamkeit erstmals „mit Nachdruck“<sup>7</sup> auf Heinrich Schütz gelenkt. Elf Jahre später ist er erneut ausführlich auf Schütz und seine Musik eingegangen<sup>8</sup>. Winterfelds Bedeutung erschöpft sich allerdings nicht darin, die Beschäftigung mit Schütz in der folgenden Zeit angeregt zu haben. Vielmehr vermittelte er verschiedene Schütz-Bilder, die für unser Thema von grundlegender Bedeutung sind<sup>9</sup>. Eines dieser Bilder ist die nur eingeschränkte Tauglichkeit der Musik Schützens für die Kirche. Weil Schütz, wie Winterfeld schrieb, so stark „dem Einflusse Italiens unterlag, weil er mit seinem Wirken und Schaffen auf einem fremden Boden wurzelte, der nur für Früchte anderer Art ein gedeihlicher war“, weil deshalb das protestantische Kirchenlied in seinen Werken kaum eine Rolle spielte und selbst die Melodien des Becker-Psalters nicht als „Muster geistlicher Liedweisen“ gelten könnten<sup>10</sup>, dürfe man ihn nicht zu den „Kirchensängern“ rechnen. Hinter diesem Urteil steht, wie schon mehrfach betont wurde, Winterfelds Ideal einer Kirchenmusik im Geiste Palestrinas, a-cappella, aber auf den protestantischen Gottesdienst zugeschnitten, und das heißt: mit Einbeziehung von Chormelodien. Als Muster galten Winterfeld Johannes Eccard und seine preußischen Festlieder. Beispiele daraus sind in Sammlungen mehrstimmiger Gottesdienstmusik ediert worden, hatten aber ebenfalls in Konzerten mit alter Musik ihren festen Platz<sup>11</sup>.

Im Gegensatz zu diesem eher negativ gefärbten Schütz-Bild steht Winterfelds durchweg positive Sicht Schützens als des „hervorragendsten unter den Tonmeistern des 17ten Jahrhunderts“<sup>12</sup>. Worin Winterfeld die Qualitäten von Schütz' Musik sah, das hat er wie folgt zusammengefasst<sup>13</sup>:

„Ihm lag nicht an einem bloßen sinnreichen, mannichfaltigen Spiele mit Formen, die aus Welschland stammten [...]; er hat mit Glück gestrebt, diese Formen geistig zu durchdringen, sie durchzubilden, auszugestalten. Ton und Wort hat er gegenseitig einander eingebildet, und des Wortes rechte Kraft eben durch jene Kunst der Stimmenverflechtung erst geltend gemacht, von der man eine Weile gewöhnt, daß sie dieselbe schwäche, ja zerstöre. Alles dieses aber hat er eben so wieder durch den Einfluß Italiens zu leisten vermocht, dem er mit ächt künstlerischen Sinne sich hingab, das Empfangene in einem wahrhaft treuen, deutschen Gemüthe aufnehmend und hegend, sich zu eigenem Schaffen daran erwärmend.“

Das sind noch heute vertraute Töne, die Winterfeld hier anschlägt: Schütz, der dem Wort – und das heißt: dem Bibelwort – mit seiner Musik erst die wahrhaft „rechte Kraft“ verliehen, es durch kunstvolle kontrapunktische Arbeit „wunderbar belebt“<sup>14</sup> hat. Aber dabei bleibt es

*anlässlich des Festwochenendes „50 Jahre Ausstellungen zu Heinrich Schütz in seinem Geburtshaus“*, Bad Köstritz 2005 (= Köstritzer Schriften 4), S. 41–55.

- 6 Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Bd. 2, Berlin 1834, S. 168–212: „Johannes Gabrieli's Schüler, Heinrich Schütz.“ Auszüge sind publiziert in HS-WdF, S. 15–26.
- 7 Philipp Spitta, *Heinrich Schütz' Leben und Werke.*, in: ders., *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 1–60, hier S. 3.
- 8 Carl von Winterfeld, *Der ev. Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, Bd. 2, Leipzig 1845, S. 207–230.
- 9 Obwohl Winterfelds Bedeutung für die Schütz-Renaissance unstrittig ist, steht eine eingehende Untersuchung der von ihm entworfenen Schütz-Bilder bis heute aus.
- 10 Winterfeld (wie Anm. 8), S. 229.
- 11 Zu Winterfelds Überzeugung, weder Schütz noch Bach taugten mit ihrer Musik für den Gottesdienst, vgl. zuletzt auch Wolfgang Sandberger, *Das Bach-Bild Philipp Spittas. Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1997 (= BzAfMw 39), S. 99.
- 12 Winterfeld (wie Anm. 8), S. 229.
- 13 Ebd.
- 14 Winterfeld (wie Anm. 6), S. 187.

nicht. Nach Winterfelds Überzeugung nutzte Schütz seine spezifische Begabung zur Entwicklung einer ganz neuen Gattung. Schauplatz dafür ist der dritte Teil der *Symphoniae sacrae*, für Winterfeld Schützens bedeutendste Werksammlung überhaupt. Hier sieht er Schütz in der Schaffung „lebendiger Tonbilder“<sup>15</sup> am weitesten fortgeschritten, und dieser Fortschritt

„weist hin zu der späteren Zeit, die Keime des Oratoriums sehen wir in ihnen völliger entfaltet, eine Ursprünglichkeit und Frische in Auffassung der Aufgaben tritt uns entgegen, welche unsere Neigung auch da, wo das Erreichte hinter dem Gewollten zurückgeblieben sein sollte, gewinnt.“

Schütz hat also nach Winterfelds Überzeugung mit seinen besten Werken in den *Symphoniae sacrae* III die Grundlagen des Oratoriums geschaffen. Dafür stehen vor allem diejenigen von Winterfeld ausführlich besprochenen Konzerte der Sammlung, die er „darstellende“ nannte: die Vertonungen der Bekehrung des Saulus („Saul, Saul, was verfolgst du mich“ SWV 415), des Berichtes vom zwölfjährigen Jesus im Tempel („Mein Sohn, warum hast du uns das getan?“ SWV 401) und der Erzählung des Engels in Josephs Traum („Siehe, es erschien der Engel“ SWV 403)<sup>16</sup>.

Winterfelds Sichtweise von der geradezu dramatischen Kraft in Schütz' Hauptwerken war außerordentlich einflussreich. Noch Philipp Spitta hat sie umstandslos geteilt. Schon im ersten Band seiner epochalen Bach-Biographie, der 1873 erschien, spielt Schütz allein dort eine Rolle, wo es um die Gestaltung biblischer Szenen geht, also bei der Vorgeschichte des Oratoriums. Bei Schütz und Hammerschmidt, so Spitta, sei alles „principiell schon ganz so vorgebildet, wie es sich bei Händel und in der Bachschen Passion vollenden sollte“<sup>17</sup>. Diesen Zugriff auf Schütz hat Spitta auch später nicht mehr revidiert. Nachdem er zwischen 1885 und 1894 nichts weniger als eine Ausgabe sämtlicher Werke Schützens veranstaltet hatte<sup>18</sup> und dessen Musik kannte wie kein zweiter, fasste er 1894 sein Schütz-Bild noch einmal zusammen<sup>19</sup>. Die wesentliche Verdienste des Komponisten sah Spitta, nicht anders als Winterfeld, in der Schaffung einer geradezu bildhaften Musik:

„Stille Ergebung im Leid und feierliche Andacht, leidenschaftliches Rufen aus tiefer Noth, zornige Erregtheit und kriegerische Energie, Lobsingen Gottes in fast bacchantischem Schwung und wieder in tief innigem Genügen, für alles hat der Componist scheinbar unerschöpfliche Ausdrucksmittel bereit. [...] Man hört nicht nur, man glaubt zu sehen.“ Und endlich: „Eine Begabung wie diese mußte naturgemäß zur dramatischen Scene hinziehen.“

Kein Wunder, wenn in diesem Kontext auch für Spitta die Konzerte der *Symphoniae sacrae* III eine besondere Rolle spielen: „Bach wie Händel“, so Spittas Überzeugung, „wurzeln in Schützens geistlichem Concert“, mit dem der Meister den „Grundriß für die gesammte kirchliche sowohl wie oratorienhafte Kunst der nächstfolgenden Hundert Jahre fertig gestellt“<sup>20</sup> habe. Gleiches gilt aber auch für die Vertonung der Sieben Worte (SWV 478) und die

15 Ebd., S. 196 f. Dort auch das folgende Zitat.

16 Winterfeld veröffentlichte diese und weitere Kompositionen Schützens, zum Teil auszugsweise, in Band 3 seiner Gabrieli-Monographie (1834), S. 82 ff. u. S. 139 ff.

17 Philipp Spitta, *Joh. Seb. Bach*, 1. Band, Leipzig 3/1921, S. 43.

18 SGA.

19 Spitta (wie Anm. 7), S. 55 f.

20 Ebd., S. 51, das folgende Zitat S. 52.

Passionshistorien (SWV 479–481) – wobei Spitta die unbegleiteten Rezitative, die Schütz hier geschrieben hatte, als „Steigerung seiner durchaus modernen dramatischen Anschauungsweise“ ausdrücklich lobte.

Auch in der Frage nach einer Eignung von Schütz' Musik für den Gottesdienst hat Spitta Winterfelds Reserve im Prinzip übernommen. Nur „zum Teil“ könne Schütz zu den Kirchenkomponisten gezählt werden, weil seine Musik immer auch eine „nichtkirchliche Seite“ habe. Dieses Nichtkirchliche aber ist das Dramatisch-Darstellende, und gerade hier, im „oratorienhaften Zug“ der Werke, liege „die Hauptstärke des Meisters“<sup>21</sup>.

\*

Es waren also zwei eng miteinander zusammenhängende Überzeugungen, die weithin im 19. Jahrhundert vorherrschten: Schütz hatte eine besondere Begabung für illustrative, den jeweiligen Text so plastisch wie irgend möglich abbildende Musik. Deshalb war er, auch durch die in seinen besten Konzerten angelegte Technik des beständigen Wechsels chorischer und solistischer, jeweils instrumental gestützter Partien, prädestiniert zur Schaffung dramatischer Szenen. Das disqualifizierte ihn allerdings für die Kirchenmusik. Weil Schütz nur wenige, noch dazu nicht besonders überzeugende Kirchenliedbearbeitungen schrieb und seine stärkeren Werke nicht ohne Sologesang und Instrumente auskommen, hat seine Musik in der Kirche keinen Platz. Hermann Oesterley, Autor eines 1863 in Göttingen publizierten *Handbuchs der Musikalischen Liturgik in der deutschen evangelischen Kirche*, lehnte Schützens Werke denn auch rundweg ab: Es handele sich um „Operngesänge mit geistlichen Texten“, die den Kunstgesang der evangelischen Kirche in den Ruin geführt hätten<sup>22</sup>.

Andererseits hatte Schütz die Grundlagen für das Oratorium gelegt, das bei Händel und in den Passionen Bachs seinen Höhepunkt feiern sollte. Dieser Kontext gab der verbreiteten Apostrophierung Schützens als „Vater der deutschen Musik“ ihren ganz besonderen Sinn, der allerdings bald noch weiter gefasst wurde. Denn Schützens Vaterrolle brauchte nicht nur auf die Funktion eines Wegbereiters für Händel und Bach beschränkt zu werden, man konnte sie auch auf das zeitgenössische Oratorium ausdehnen. Eine weitere Vaterrolle brachte Gustav Schilling ins Spiel, als er im Schütz-Artikel seines Lexikons 1838 die Überzeugung äußerte, Schütz sei „das hohe Prädicat eines Vaters der deutschen Musik“ insofern „nicht mit Unrecht beigelegt worden, als er schon 1628 [...], wo in Deutschland noch an keinen Theaterstyl gedacht wurde und gedacht werden konnte“, mit der *Daphne* die erste deutsche Oper geschrie-

21 Philipp Spitta, *Heinrich Schütz*, in: HS-WdF, S. 27–34, hier S. 30. Bezeichnenderweise hat Spitta denn auch Schütz in seinem Aufsatz *Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage* (in: ders., *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 29–58) „mit keinem Wort erwähnt“ (Sandberger, wie Anm. 11, S. 114).

22 Oesterley, S. 181. Zur theologischen Begründung des a-cappella-Ideals gerade in der protestantischen Kirche, für die Namen wie Ludwig Schöberlein und Theodosius Harnack stehen, vgl. Sandberger (wie Anm. 11), S. 101 ff. Ungeachtet dieser Strömung wurde etwa Vokalmusik Bachs schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts für den Gottesdienst gefordert, und zwar mit den gleichen Argumenten – „predigthafter Charakter“ –, die für Oesterley (einen Schüler Schöberleins) gerade einen Makel darstellen: Bachs Musik, so seine Überzeugung, ist zu weltlich, zu „dramatisch“.

ben habe<sup>23</sup>. Schillings Vereinnahmung von Schütz als Vater der deutschen Oper geriet, wie sich noch zeigen wird, keineswegs in Vergessenheit, auch wenn sie, weil von der *Daphne* keine Musik zur Verfügung stand, längst nicht so wirkungsmächtig war wie das Bild vom Vater des Oratoriums. In dieses Bild aber fügten sich nicht so sehr die von Winterfeld gelobten Konzerte der *Symphoniae sacrae* III ein – auch wenn „Saul, Saul, was verfolgst du mich“ eine durchaus respektable Karriere machte –, sondern vor allem Schützens Passionen sowie seine Vertonung der Sieben Worte Christi am Kreuz. Für ihre besondere Beliebtheit im 19. Jahrhundert lassen sich mehrere Gründe anführen.

Erstens war ihre Musik nicht verloren wie die zu *Daphne*. Zweitens bildeten sie die ideale Brücke zwischen Schütz und Bach, dessen Passionen, vorab diejenige nach Matthäus, als Hauptwerke nicht nur oratorischer Musik, sondern überhaupt der protestantischen Kirchenmusik ein langsam, aber stetig wachsendes Publikum fanden. Und Chorvereine, die sich solche schwierigen und anspruchsvollen Werke nicht zutrauten, aber doch auch eine Passionsvertonung in der Karwoche aufführen wollten, griffen nun gerne auf Schütz zurück<sup>24</sup>. Drittens schließlich ließ sich gerade von Vertonungen größerer Handlungen mit einer Vielzahl beteiligter Personen eine Linie konstruieren, die über Händel und Bach bis hin zum zeitgenössischen Oratorium führte. Das geistliche Konzert Schützscher Prägung war für die meisten Zeitgenossen tot und vorbei, das Oratorium hingegen, trotz aller Störversuche etwa von Seiten Richard Wagners<sup>25</sup>, noch immer lebendig.

\*

Die Bedeutung, die diese Schütz-Bilder im Laufe des 19. Jahrhundert entfalteten, kann kaum überschätzt werden. Zunächst stimmen sie bruchlos mit dem schon angedeuteten Befund überein, wonach Musik von Schütz – genau wie diejenige von Bach – im 19. Jahrhundert in der Regel zwar zur geistlichen, nicht aber zur liturgischen Musik zählte und daher auch nicht im Gottesdienst, sondern im Konzertsaal erklang<sup>26</sup>. Allerdings empfiehlt der Berichtersteller eines Konzertes des evangelischen Kirchenchors aus Darmstadt im März 1876 die Verwendung von Teilen der Passionshistorien im Gottesdienst. Heimisch waren sie dort also nicht, aber zumindest denkbar, denn der Darmstädter Chor beteiligte sich, wie ebenfalls zu lesen ist, „an der gottesdienstlichen Feier in der evangelischen Stadtkirche“<sup>27</sup>. Ähnliche Verhältnisse

23 Gustav Schilling (Red.), *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, Stuttgart 1838, S. 293.

24 Von der sich „immer mehr verbreitenden Sitte, in der Charwoche Passionsmusiken aufzuführen“, sprach auch Carl Riedel im Vorwort seines Passions-Pasticcios (s. u.): *Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi. Chöre u. Recitative aus den „vier Passionen“ von Heinrich Schütz. Zusammengestellt, für den öffentlichen Vortrag in geistlichen Concerten, Kirchenmusiken, sowie in häuslichen Kreisen eingerichtet, beziehentlich mit Orgelbegleitung versehen und als Repertoirstück des Riedel'schen Vereins hrsg. v. Carl Riedel, Leipzig 1870*, S. 3.

25 Erich Reimer, *Kritik und Apologie des Oratoriums im 19. Jahrhundert*, in: Walter Wiora u. a. (Hrsg.), *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, Regensburg 1978 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 51), S. 247–256.

26 Zur Verantwortung Winterfelds für diese Praxis vgl. auch Spitta, *Wiederbelebung* (wie Anm. 21), S. 43.

27 AMZ 11 (1876), Sp. 414 (Autor ist S.K.). Vermutlich stellt sich die Situation hinsichtlich der Verwendung von Schützens Musik im Gottesdienst ähnlich dar wie bei Bachs Kantaten. Grundsätzlich war man

herrschten in Bonn, wo der evangelische Kirchengesangsverein im Frühjahr 1881 gleich zweimal in kurzen Abständen in der neuen Kreuzkirche Konzerte mit Musik von Schütz veranstaltete (Psalm 38 aus den *Psalmen Davids* sowie die *Matthäus-Passion*), aber auch „sechsmal“, wie der Chronist vermeldet, im Gottesdienst mitwirkte<sup>28</sup>. Die Verhältnisse in beiden Städten lassen sich auch insofern vergleichen, als die jeweiligen Kirchenchöre entweder neu gegründet waren (wie in Darmstadt) oder doch einen neuen Aufschwung genommen hatten (wie in Bonn)<sup>29</sup>. Auch der evangelische Kirchenchor in Elbing führte mehrfach Musik von Schütz auf<sup>30</sup>, und vom Kirchenchor an St. Nicolai in Kiel wird 1874 berichtet, er habe a-cappella-Chormusik unter anderem von Eccard, Allegri und Palestrina gesungen<sup>31</sup>.

Es sind nur wenige Kirchenchöre, über die man derartiges erfährt. Zwar verlangten die Statuten vermutlich der meisten Kirchengesangsvereine sowohl Konzerte wie auch die Beteiligung am Gottesdienst, und sie bestimmten den Zweck der Vereine darin, „die älteren Meisterwerke kirchlicher Musik“ zu pflegen, insbesondere den „protestantische[n] Choral, die Motette und die kirchliche Kantate, sowie überhaupt Werke streng kirchlichen Stils“<sup>32</sup>. Dennoch dürften Aufführungen älterer Musik ebenso wie solche von Schütz die Ausnahme gewesen sein – schon wegen der Schwierigkeit der Materie. Und wenn Kirchenchöre das Wagnis unternahmen, dann lag das vermutlich vor allem am Enthusiasmus ihrer jeweiligen Leiter. In Elbing war es ein Kantor, in Kiel und vermutlich auch in Darmstadt ein Lehrer, und in Bonn sorgte ein junger Organist für frischen Wind im Chor und den Namen Schütz auf den Programmzetteln. Sein Name war Arnold Mendelssohn.

Das a-cappella-Programm in Kiel entsprach mit den Werken der alten Musik (Eccard, Allegri, Palestrina) genau dem Winterfeldschen Kirchenmusikideal. Vorbild für Chöre, die ein derartiges Repertoire pflegten, war der 1843 auf Befehl des preußischen Königs gegründete Berliner Hof- und Domchor mit seinen Knaben- und Männerstimmen, ein Ensemble, das neben seinen liturgischen Aufgaben auch Konzerte veranstaltete – vor allem Soireen in der Singakademie –, in deren Mittelpunkt stets die alten Meister standen<sup>33</sup>. Dazu konnte der Chor

wohl eher skeptisch, was aber Initiativen einzelner Kantoren, Lehrer oder Organisten keineswegs ausgeschlossen hat.

28 Friedrich Chrysander, *Evangelische Kirchenmusik in Bonn*, in: AMZ 16 (1881), Sp. 411–414.

29 Zu Darmstadt vgl. Anm. 27; zu Bonn vgl. auch Inge Forst u. Günther Massenkeil, Art. *Bonn*, in: MGG2, Sachteil 2 (1995), Sp. 56–66, vor allem Sp. 59f., außerdem Claudia Valder-Knechtges, *Musikleben*, in: Dietrich Höroldt u. a. (Hrsg.), *Bonn in der Kaiserzeit 1871–1914. Festschrift zum 100jährigen Jubiläum des Bonner Heimat- und Geschichtsvereins*, Bonn 1986, S. 341–358, hier vor allem S. 350.

30 Nachweisbar sind Aufführungen des Riedelschen Passions-Pasticcios (s. Anm. 24) am 21. September 1873 (MWBl 5, 1874, S. 310) und am Palmsonntag sowie Karfreitag 1882 (AMZ 17, 1882, Sp. 317 f.). Der Leiter des Elbinger Kirchenchors, Kantor Robert Theodor Odenwald, wechselte im Oktober 1882 nach zwölf Amtsjahren nach Hamburg. Zu seinem Wirken dort vgl. Joachim Kremer, *Kirchenmusik im Zeichen der Restauration? Zur Gründung eines Kirchenmusikchores in Hamburg zwischen 1822 und 1890*, in: Hans Joachim Marx (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, Frankfurt/M. u. a. 2001 (= *Hamburger Jb für Musikwissenschaft* 18), S. 437–462, hier vor allem S. 451 ff.

31 MWBl 5 (1874), S. 214.

32 Zitat aus einem hessischen Musterstatut, abgedruckt in: Friedrich Zimmer, *Die deutschen evangelischen Kirchengesangsvereine der Gegenwart in ihrer Entwicklung und Wirksamkeit nach urkundlichen Quellen dargestellt*, Quedlinburg 1882, Anhang, S. 60–73, hier S. 61.

33 Dazu Georg Feder, *Verfall und Restauration*, in: Friedrich Blume u. a. (Hrsg.), *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel u. a. 2/1965, S. 215–269, hier S. 255 f.; jetzt auch Wolfgang Dinglinger (Hrsg.), *150 Jahre Staats- und Domchor Berlin (Königlicher Hof- und Domchor), 1843–1993. Unbekannte und unveröffentlichte Briefe und Dokumente*, Berlin 1993 (= Reihe deutsche Vergangenheit 95).

auf die in der Denkmälerreihe *Musica sacra* im Verlag von Bote und Bock seit 1835 erscheinenden Notenausgaben zurückgreifen, deren Funktion von Band 5 an schon im Untertitel unmissverständlich formuliert wurde: *Sammlung religiöser Gesänge älterer und neuester Zeit zum bestimmten Gebrauch für den Königlichen Berliner Domchor*.

In einzelnen Bänden der *Musica sacra* erschienen nun auch Kompositionen von Heinrich Schütz, in erster Linie Motetten aus der *Geistlichen Chormusik*<sup>34</sup>. Dass sie von dort den Weg in die Programme des Berliner Domchors fanden, belegen Berichte aus den Jahren 1863 und 1865. Demnach erklang in einem Konzert vom Frühjahr 1863, über das die interessierte Öffentlichkeit gleich in mehreren Zeitschriften informiert wurde, Schützens sechsstimmige Motette „Selig sind die Toten“ SWV 391<sup>35</sup>, und zwei Jahre später konnte man in einer Soiree unter anderem das fünfstimmige „Was betrübst du dich, meine Seele“ SWV 335 hören<sup>36</sup>: eine Komposition aus dem 2. Teil der *Kleinen Geistlichen Konzerte*. Auf das Stück war der Chor wahrscheinlich aufmerksam geworden durch Winterfelds Würdigung als Musterbeispiel für Schützens – modern gesagt – motettischen Stil und die Kunst der musikalischen Wortverkündung; außerdem hatte Winterfeld das Konzert im Notenteil seines Gabrieli-Buches vollständig ediert<sup>37</sup>.

Auch wenn Schütz, so die communis opinio, kein idealer Kirchenkomponist war und bei Winterfeld in diesem Punkte hinter Eccard sowie katholischen Meistern vom Schlage Palestrinas rangierte, so war seine Attraktivität als hervorragendster, noch dazu protestantischer deutscher Komponist seiner Zeit doch groß genug, um ihn für Institutionen wie den Berliner Domchor und andere seinem Vorbild nacheifernde Ensembles zu empfehlen und in deren a-cappella-Programme aufzunehmen. Das vorhin umrissene Schütz-Bild war und blieb durchaus flexibel. Selbst in Konzerten mit a-cappella-Motetten erwies Schütz sich als Komponist von Rang. Allerdings war der Wirkungsbereich solcher Aufführungen wohl nicht allzu groß bemessen. Der schon zitierte Hermann Oesterley beispielsweise, der Schütz' Musik als „Operngesänge mit geistlichen Texten“ abqualifizierte, dürfte Konzerte wie die des Berliner Domchors weder gehört noch die Berichte darüber zur Kenntnis genommen haben.

\*

34 Einer Übersicht von Friedrich Spitta zufolge lagen 1914 in der Reihe vor: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ SWV 386, „Das ist je gewißlich wahr“ SWV 388, „O lieber Herr Gott“ SWV 381 und „Selig sind die Toten“ SWV 391. Vgl. Fr. Spitta, *Verzeichnis der zum praktischen Gebrauch herausgekommenen Bearbeitungen der Werke von H. Schütz*, in: MGkK 19 (1914), S. 52–56.

35 Die AMZ (Neue Folge) 1 (1863), brachte am 4. Februar (Sp. 107) eine kurze Besprechung der 2. Soiree des königlichen Domchors, die am 15. April ausführlicher rezensiert wurde (Sp. 289). Dabei lobte der Berichterstatte Schützens „ganz wunderbar schöne“ Motette, die „zumal in der Klangwirkung [...] mächtig hervorragte“. Ähnlich machte man in der *Neuen Berliner Musikzeitung* (17, 1863, S. 52) auf Schütz' Komposition „als auf ein Meisterwerk ersten Ranges aufmerksam“.

36 In der *Neuen Berliner Musikzeitung* (19, 1865, S. 20) war am 22. Februar zu lesen, Schütz habe „ein Werk von tiefer Auffassung und empfindungsvollem Ausdruck, dabei äußerst schwierig für die Ausführung“ geschrieben.

37 Winterfeld, *Gabrieli* (wie Anm. 6), S. 186 f.; die Edition s. Anm. 16, S. 87–91. Dieses Stück wäre in Eberhard Möllers Übersicht (wie Anm. 5, S. 46) über Winterfelds Editionen ebenso zu ergänzen wie SWV 415 und 269.

Winterfeld hatte in seinem Gabrieli-Buch vollständig nur drei Werke Schützens abgedruckt, die exemplarisch für den Komponist darstellender Musik einstanden: das erwähnte Kleine Geistliche Konzert „Was betrübst du dich, meine Seele“, sodann „Saul, Saul, was verfolgst du mich“ aus dem dritten Teil der *Symphoniae sacrae* (SWV 415) sowie „Fili mi, Absalon“ (SWV 269) aus deren erstem Teil. Keines dieser Stücke war a-cappella-Musik, auch der Generalbass für das fünfstimmige Vokalkonzert fehlte nicht. Kein Wunder, dass Leiter von a-cappella-Chören wohl eher auf Editionen aus der *Musica sacra* als bei Winterfeld zurückgriffen.

Das Ziel, nicht so sehr den a-cappella-Schütz, sondern den dramatischen Schütz zu verbreiten, setzte sich erst eine Institution, die 1854, elf Jahre nach dem Berliner Hof- und Domchor, gegründet wurde: der von Carl Riedel ins Leben gerufene Gesangverein in Leipzig<sup>38</sup>. Dieser gemischte Chor war in der 2. Jahrhunderthälfte ohne Frage die für die Schütz-Pflege in Deutschland einflussreichste Institution. Die Programme des Riedelschen Vereins und dessen Aufführungsstil wurden von anderen Musikvereinen, Kirchenchören, aber auch von a-cappella-Ensembles getreulich nachgeahmt, und in der Leipziger *Neuen Zeitschrift für Musik* fand Riedel ein auch überregional beachtetes Blatt, das über seine Konzerte und deren Programme ebenso berichtete wie über die Folgen, die das von Riedel und seinem Verein vermittelte Schütz-Bild zeitigte. Dieses Schütz-Bild entsprach im Prinzip genau dem von Winterfeld gemalten eines oratorischen Komponisten, wurde jedoch durch seine Einbindung in den musikästhetischen Parteienstreit, der in jenen Jahren tobte, noch erheblich zugespitzt.

Riedels Ensemble steht auch exemplarisch für diejenige Institution, die das Chorwesen in jener Zeit dominierte: der oft nach seinem Gründer benannte Musik- bzw. Gesangverein, dessen Vorherrschaft noch Spitta beklagte, weil sie, wie er sicherlich zu Recht konstatierte, für die Etablierung der Musik Bachs und Schützens im Konzertsaal wesentliche Verantwortung trug. In vielen, zumal größeren Städten gab es mehrere solcher Vereine, die sich dann in der Regel das musikalische Repertoire teilten, aber auch mit ähnlichen Programmen um die Gunst des Publikums konkurrierten. In Halle etwa war der lange von Robert Franz geleitete städtische Singverein die maßgebliche Institution, die sich vor allem mit Aufführungen Händelscher Oratorien einen Namen machte. Daneben gründete 1866 der Kantor an St. Marien, Carl Adolf Haßler, einen eigenen Gesangverein, der nicht nur mit a-cappella-Programmen an die Öffentlichkeit trat, sondern erfolgreich auch auf dem Terrain des Singvereins wilderte, weil Haßler seinen Programmen nicht die Franzschen Bearbeitungen, sondern die Originalpartituren zugrunde legte. Für 1875 und 1876 sind auch Schütz-Aufführungen des Haßlerschen Vereins dokumentiert: Zweimal erklang in der Marktkirche St. Marien Schütz' Vertonung der Sieben Worte<sup>39</sup>.

Anders als Haßler verdiente Carl Riedel, wie wohl die meisten Leiter solcher Chöre, sein Geld nicht als Kantor oder Organist, sondern zunächst als Musiklehrer. Er hatte am Leipziger Konservatorium Klavier, Orgel und Komposition studiert, auch musikgeschichtliche Vorlesungen bei Franz Brendel gehört<sup>40</sup>, unterrichtete Klavier und arbeitete von etwa 1855 bis

38 Die wichtigste Quelle für die Geschichte dieses Chores dürfte noch immer die von Albert Göhler edierte Chronik sein: *Der Riedel-Verein zu Leipzig. Eine Denkschrift zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens*, Leipzig 1904. Zu Riedels Schütz-Pflege vgl. auch Märker (wie Anm. 5).

39 Otto Schröder, *Carl Adolf Haßler (1825-1896). Ein Beitrag zur Hallischen Musikgeschichte*, Halle 1940 (= Beiträge zur Geschichte der Stadt Halle und Umgebung 3), vor allem S. 13–15. Zu den Schütz-Aufführungen Haßlers vgl. auch AMZ 10 (1875), Sp. 238, und 11 (1876), Sp. 331.

40 Vgl. Göhler (wie Anm. 38), S. 104.

1859 als Kustos an der Musikabteilung der Leipziger Stadtbibliothek<sup>41</sup>. Gerade diese Tätigkeit sollte für seine Schütz-Aufführungen wichtige Folgen haben.

Riedels Orgellehrer am Konservatorium war Carl Ferdinand Becker, der bekanntlich eine überaus reiche Musikbibliothek zusammengetragen hatte. Zu deren Schätzen gehörte eine großformatige Sammelhandschrift mit Vertonungen der Passionsberichte sämtlicher vier Evangelisten. Als Komponist der ersten, nach Matthäus, ist auf dem Titelblatt Heinrich Schütz angegeben, und Becker zweifelte nicht daran, dass auch die übrigen Passionskompositionen von Schütz stammten (inzwischen wissen wir, dass Schütz nur die Passionen nach Matthäus, Lukas und Johannes komponierte, während die Markuspassion sowie der Schlusschor der Matthäus-Passion wohl Schütz' Nachfolger im Amt des Dresdner Hofkapellmeisters, Marco Gioseppe Peranda, zuzuschreiben sind)<sup>42</sup>.

Aus drei dieser Passionen – nach Matthäus, Markus und Lukas – publizierte Becker im Rahmen einer Artikelserie mit dem Titel *Biographische Notizen älterer Tonmeister nebst Proben aus ihren Werken*, die 1842 in der damals von ihm betreuten<sup>43</sup> Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* erschien<sup>44</sup>, die jeweiligen Schlusschöre, und zwar unter dem Titel *Drei Charfreitagsgesänge*. Sechs Jahre später, 1848, konnte man zwei dieser Gesänge, die Schlusschöre der Matthäus- und Lukaspassion, hören, und zwar im Rahmen eines Festkonzerts anlässlich des 300-jährigen Bestehens der Dresdner Königlichen Kapelle (die Leitung des Konzerts teilten sich die beiden Dresdner Kapellmeister Karl Gottlob Reißiger und Richard Wagner)<sup>45</sup>.

Carl Riedel kam erst ein Jahr später, 1849, nach einer Lehre als Seidenfärber aus der Rheinprovinz nach Leipzig. Fünf Jahre darauf, als in der Stadt der Chorgesang „arg danieder“<sup>46</sup> lag, gründete er sein eigenes Ensemble. Zunächst beschloss er, den Chor „zu einem Unternehmen auszugestalten, dessen Aufgabe die Pflege der geistlichen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts werden sollte“. Das war in Leipzig etwas ganz Neues. Doch schon bald stieg die Zahl der Vereinsmitglieder deutlich an (nach fünf Jahren waren es 150 – womit selbst der Berliner Domchor deutlich übertroffen wurde –, nach neun Jahren 250<sup>47</sup>), und neben der älteren führte man nun auch die jüngere und jüngste geistliche Chormusik auf. Das gab Riedel

41 Annegret Rosenmüller, *Carl Ferdinand Becker (1804–1877). Studien zu Leben und Werk*, Hamburg 2000 (= Musikstadt Leipzig. Studien und Dokumente 4), S. 52.

42 Die Handschrift ist als Faksimile zugänglich: Heinrich Schütz, Marco Gioseppe Peranda, *Passionsmusiken nach den Evangelisten Matthäus, Lukas, Johannes und Markus*. Faks. nach der Partitur-Handschrift der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, mit einem Kommentar von Wolfram Steude, Leipzig 1981. Zur Autorschaft Perandas vgl. außerdem Wolfram Steude, *Die Markuspassion in der Leipziger Passionen-Handschrift des Johann Zacharias Grundig*, in: DJbMw 14 (1969), S. 96–116, wiederabgedruckt in ders., *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, hrsg. v. Matthias Herrmann, Altenburg 2001, S. 166–183.

43 Rosenmüller (wie Anm. 41), S. 17.

44 Der Artikel über Schütz erschien in der AMZ 52 (1842), Sp. 1041–1045 (recte 1043); Möller (wie Anm. 5, S. 47) zufolge hat Becker seinen Text von Friedrich Rochlitz übernommen. Vgl. auch Robinson (wie Anm. 5), S. 113. Robinsons Hinweis (ebd.), Becker habe neben den Schlussgesängen der Passionen nach Matthäus und Markus auch den Beschluss der *Johannes-Passion* ediert, trifft allerdings nicht zu.

45 Vgl. Werner Breig, *Schütz und Wagner. Musik und deutsche Sprache*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 2, S. 67–78, hier S. 68. Breig vermutete, das Stück „Wer Gottes Marter in Ehren hat“ „dürfte die *Conclusio* der *Sieben Worte* (SWV 478) sein“. Doch angesichts von Beckers Edition, auf die sich die Dresdner Programmplaner fraglos stützten (dafür spricht nicht zuletzt auch der gemeinsame Titel „Charfreitagsgesänge“), ist es nicht unwahrscheinlich, dass es sich um den Schlusschor der *Lukas-Passion* gehandelt hat.

46 Göhler (wie Anm. 38), S. 114. Dort auch das folgende Zitat.

47 Ebd., S. 115.

die Gelegenheit zu zahlreichen Programmen mit historischen Querschnitten, die mit der klassischen Vokalpolyphonie begannen und mit zeitgenössischen Werken endeten.

Im Frühjahr 1857 taucht erstmals der Name Heinrich Schütz in den Programmen des Riedelvereins auf: Am 24. Mai sang der Chor in der Leipziger Paulinerkirche den Schlusschor aus der *Matthäus-Passion*<sup>48</sup>. Bereits im Jahr zuvor, 1856, hatte Carl Ferdinand Becker seine Musiksammlung der Leipziger Stadtbibliothek übereignet. Das war für Riedel, der als Kustos mit der Betreuung und Katalogisierung der Sammlung befasst war<sup>49</sup>, ein Geschenk des Himmels, denn nun saß er, jedenfalls in puncto Schütz-Passionen, an der Quelle. Die vollständigen Vertonungen Schützens (Riedel war wie Becker von dessen Autorschaft für alle vier Passionen überzeugt) standen ihm zur Verfügung, und fraglos hat er die Gelegenheit, die Musik zu studieren, ausführlich genutzt. Vermutlich kam ihm schon jetzt die Idee, zur besseren Verbreitung sämtliche vier Passionen zu einer großen Passionsmusik zusammenzuziehen, doch sollte es bis dahin noch einige Zeit dauern.

In den kommenden Jahren ging Riedel erst einmal zielstrebig daran, das Schütz-Bild Winterfelds praktisch umzusetzen. Ihn interessierte nicht so sehr der a-cappella-Schütz, ihn interessierte der oratorische, dramatische Schütz, und Riedel nutzte alle Möglichkeiten, die ihm die Leitung seines Gesangvereins boten, um dieses Bild seinen Zeitgenossen akustisch nahe zu bringen. Nur knapp zwei Monate nach seiner ersten Schütz-Aufführung, am 19. Juli 1857, erklang, vermutlich erstmals seit Schützens Zeit (wenn nicht überhaupt zum allerersten Mal) „Saul, Saul, was verfolgst du mich“ in einem Konzert in der Leipziger Thomaskirche<sup>50</sup> (sieben Jahre vor der berühmten Aufführung des Stückes durch Johannes Brahms in Wien).

Zwar verfügt das Stück bekanntlich nicht über eine abendfüllende Länge. Aber zumindest die Masse der aufgebotenen Sänger und Spieler dürfte bei den etwa 3000 Zuhörern in Leipzig den Eindruck erweckt haben, einem machtvollen frühen Keim der großen Oratorien späterer Zeiten zu lauschen<sup>51</sup>. Riedel hatte, um das großbesetzte Werk mit seinen drei Vokalchören und zwei Violinstimmen entsprechend großartig aufführen zu können, den Chor durch Sänger aus sechs weiteren Leipziger Gesangvereinen auf nicht weniger als 350 Personen verstärkt, dazu spielten die Orgel sowie ein Orchester aus 50 Musikern. Außerdem wirkten vermutlich noch zwei Subdirigenten mit. Natürlich sparte Riedel nicht mit dynamischen und vermutlich auch agogischen Differenzierungen, und natürlich stieß das nicht auf jedermanns Zustimmung – in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* etwa wünschte man sich „im Interesse alter Musik eine Verminderung dieser Spielerei“<sup>52</sup>. Der Rezensent der *Neuen Zeitschrift für Musik* hingegen äußerte sich begeistert<sup>53</sup>, und man darf vermuten, dass neben der musikalischen

48 Vgl. den Bericht Franz Brendels in der NZfM 46 (1875), S. 239; außerdem Märker (wie Anm. 5), S. 46 f.

49 Rosenmüller (wie Anm. 41), S. 52.

50 NZfM 47 (1857), S. 58.

51 Als das Stück am 10. Juli 1869 in der Thomaskirche aufgeführt wurde (im Rahmen des 1. deutschen Musikertages des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins*), hatte man es im Programm als „oratorische Scene“ titulierte (vgl. Göhler, wie Anm. 38), S. 27.

52 AMZ, Neue Folge 1 (1863), S. 519: Zur Aufführung des „Saul“ am 12. Juli 1863 in der Thomaskirche hieß es abschließend: „Daß Herr Riedel mit crescendo's und diminuendo's, piano's und pianissimo's des Guten mehr thut als nothwendig und sinngemäß, das scheint uns außer Frage; wir müssen im Interesse alter Musik eine Verminderung dieser Spielerei wünschen.“

53 Vgl. Anm. 50. Zur Musik hieß es: „Von allen Werken der diesmaligen Aufführung war dieses wol von größter Wirkung. Leise und unheimlich steigen die Rufe ‚Saul‘ erst von einzelnen Stimmen auf, bis sie lauter und eindringlicher und immer dichter ertönen, die Tonwellen immer höher schwellen und der

vor allem auch die organisatorische Leistung imponierte. Im Grunde veranstaltete Riedel, um Schütz ins rechte Licht zu rücken, ein veritables Leipziger Sängerkonzert (die große Chorbesetzung wurde außer für „Saul, Saul, was verfolgst du mich“ nur noch für zwei achtstimmige Chöre von Cherubini sowie ein dreichöriges, zwölfstimmiges Benedictus und Osanna von Giovanni Gabrieli benötigt). Damit war Heinrich Schütz, Gabrielis genialer deutscher Schüler, nicht mehr nur in der esoterischen a-cappella-Kultur der Spezialchöre, sondern auch in der Welt des weitaus eingängigeren Oratoriums der Musikvereine angekommen.

In den folgenden Jahren erweiterte Riedel das Schütz-Repertoire seines Vereins stetig. Vor allem konzentrierte er sich auf die Vertonung der Sieben Worte (die schon bei ihrem ersten Erklären 1857 vom Rezensenten Alfred Dörrfel wie selbstverständlich unter die Quellen Händelscher und Bachscher Oratorien verbucht wurde<sup>54</sup>), führte aber auch einige Motetten sowie mehrfach Schlusschöre aus den Passionen (vor allem aus der Perandaschen *Markus-Passion*) auf<sup>55</sup>. 1863 stand erneut „Saul, Saul, was verfolgst du mich“ auf dem Programm.

Ihren Höhepunkt erlebte Riedels Schütz-Pflege mit der Erarbeitung und Einstudierung eines Pasticcios aus den vier vermeintlich von Schütz stammenden Passionshistorien, wie sie in der Leipziger Handschrift zur Verfügung standen. Ein erster Zugriff war bereits am 10. März 1858 in der Paulinerkirche zu hören<sup>56</sup>: Die Chöre stammten von Schütz (bzw. Peranda), während sämtliche Rezitative von dem Musiklehrer und Rezensenten der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Arrey von Dommer, neu komponiert waren. Wohl weil Dommer, wie die Kritik bemängelte, sich dabei zu sehr in den Vordergrund gedrängt hatte<sup>57</sup>, ließ Riedel diese Version wieder fallen und machte sich an eine eigene Bearbeitung. Sie erschien „auf vielfache Nachfragen“<sup>58</sup> 1870 im Druck und wurde, auch außerhalb des deutschsprachigen Raums, rasch zum weitaus beliebtesten Schütz-Werk<sup>59</sup>. 1873 ließ Riedel eine ähnliche Einrichtung der Sieben Worte folgen<sup>60</sup>.

Im ausführlichen Vorwort zu seiner Ausgabe der Passionen, das Riedel mit Angaben zu Leben und Werk von Schütz anreichte – für viele Zeitgenossen vermutlich die wichtigste

Mahnruf immer mächtiger schallt, bis sich alle drei Chöre, Orgel und Orchester zu einer wahrhaft erschütternden Wirkung vereinigen, worauf die Wellen wieder sinken und mit dem leisen Ausklingen der einzelnen Rufe die ganze Vision versinkt.“

- 54 Vgl. NZfM 47 (1857), S. 226. Gleich zu Beginn seiner Besprechung wies Dörrfel darauf hin, Schütz' Werk lasse „in vielfacher Hinsicht die Keime und Wurzeln erkennen [...], aus denen später jene Schöpfungen erwuchsen, die wir unter dem Namen Bach's und Händel's verehren.“ Auch lobte Dörrfel den durch Arrey von Dommer bearbeiteten Generalbass als „charakteristische, durchgeistigte [...] Orgelbegleitung“. Weitere Aufführungen der Sieben Worte durch den Riedelverein fanden statt am 23. Oktober 1859, 9. Dezember 1860 und 16. Juli 1865.
- 55 Schütz-Konzerte des Riedelvereins gab es in den Anfangsjahren (neben den in der vorherigen Anm. erwähnten) am 10. März 1858, 30. Januar 1859, 11. September 1859, 8. oder 23. Juli 1860.
- 56 Dazu Märker (wie Anm. 5), S. 47 f. Das Konzert wurde am 16. März wiederholt.
- 57 Der Berichterstatter der NZfM (48, 1858, S. 133) schrieb: „Der Componist der Soliloquien etc. [...] ist mehr producirend als reproducirend aufgetreten und hat sich dadurch zu dem alten Meister in eine Opposition gestellt [...]“. Dommer hatte die Rezitative übrigens selbst am Klavier begleitet (Märker, wie Anm. 5, S. 48).
- 58 Riedel (wie Anm. 24), S. 3.
- 59 Robinson (wie Anm. 5), S. 114.
- 60 *Die sieben Worte unseres lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Christi, so er am Stamm des heiligen Kreuzes gesprochen, ganz beweglich gesetzt von Heinrich Schütz, kursächsischem Capellmeister: [...] Für 5 Solostimmen, Chor, Streichorchester und Orgel, als Repertoirestück des Riedel'schen Vereins zum Zwecke des Vortrags in Kirchenmusiken, geistlichen Concerten oder häuslichen Kreisen hrg. von Carl Riedel, Leipzig 1873.*

Quelle für erste Informationen über den Komponisten –, betonte Riedel nachdrücklich die oratorischen Qualitäten der Stücke<sup>61</sup>: Sie seien die ersten Werke,

„welche in die Handlung eingreifende Chöre im wahren Oratorienstyl enthalten. Alle Gefühlsregungen kommen in ihnen zu scharf gezeichnetem Ausdruck; ihr Werth ist für alle Zeiten gesichert durch Frische, Lebendigkeit und eine so völlig freie Polyphonie, dass diese Chöre immer nur als Resultat vier durchaus selbstständig und melodisch geführter Stimmen erscheinen. Der Einfluß dieser Werke auf die Musikentwicklung ergibt sich leicht durch ihre Vergleichung mit den vorhergehenden Oratorienversuchen einerseits, dann mit Händel's Werken und Bach's Passionen andererseits.“

Seine Bearbeitung rechtfertigte Riedel vor allem damit, man könne den Zuhörern der Gegenwart zwar die Chöre, nicht aber die langen unbegleiteten Rezitative zumuten. Deshalb habe er die „schönsten Chöre aus den vier Passionen [...] (an sich unverändert, nur zuweilen transponirt) nach dem Faden der Erzählung“ zusammengestellt und dazwischen die jeweils passenden Rezitative eingefügt, rhythmisiert, ebenfalls transponiert und mit Orgelbegleitung versehen.

Streng genommen hatte Riedels Bearbeitung mit Schützscher Musik nicht mehr allzuviel zu tun. Über allem stand die Anpassung an den Zeitgeschmack, schon deshalb, weil Riedel die meisten Chöre der nicht von Schütz stammenden und vor allem harmonisch moderneren und damit eingängigeren Markuspassion entnahm. Auch scheute er sich nicht, überleitende Partien neu zu schreiben, motivische Verbindungen einzumontieren und bei seinen Transpositionen den Quintenzirkel bis zur Grenze auszuschreiten<sup>62</sup>. Dem Erfolg seines Pasticcios tat das keinen Abbruch<sup>63</sup>, im Gegenteil: Man pilgerte nach Leipzig, um dem Ereignis eines nahezu abendfüllenden Schütz-Konzerts beizuwohnen<sup>64</sup>. Riedels Bearbeitung wurde allenthalben aufgeführt, und nicht nur die Art seines Zugriffs auf Schütz galt als vorbildlich, sondern auch die Art und Weise, wie er selbst die Musik interpretierte. Andere, auch prominente Gesangsvereine, mussten sich daran messen lassen. Als etwa der Berliner Domchor erstmals 1872 Riedels Pasticcio zu Gehör brachte, ließ der Kritiker des *Musikalischen Wochenblattes* keinen Zweifel daran, wer inzwischen in Deutschland in Sachen Schütz-Interpretation das Sagen hatte. Seine Besprechung resümierte er mit folgenden Worten<sup>65</sup>:

„Freilich ist die ganze Erziehung des Chores [des Domchores] eine solche, welche die Verwendung drastischer Ausdrucksmittel am liebsten ausschliesst. Die Spottreden des aufgeregten Pöbels, das „Kreuzige!“ des fanatisierten Haufens wurden wohl correct gesungen, doch ohne die zündende Wirkung, welche Schütz beabsichtigt und Riedel zu wiederholten Malen völlig erreicht hat.“

61 Riedel (wie Anm. 24), S. 5. Dort auch die folgenden Zitate.

62 Hierzu ausführlich, mit Notenbeispielen, Märker (wie Anm. 5), S. 48–55.

63 Erstmals öffentlich dargeboten wurde das Pasticcio am 26. April 1867, also noch vor der Drucklegung; ein Jahr zuvor hatte es eine private Voraufführung gegeben. Weitere Aufführungen unter Riedels Leitung: 24. März (Palmsonntag) 1872, 29. März 1874, 10. April 1881, 9. und 11. Oktober 1885.

64 MWBl 3 (1872), S. 296: „Am 24. März führte Riedel mit seinem Vereine die Schützsche Passion auf [...]; von nah und fern waren Manche gekommen, um die Intentionen des Herausgebers aus bester Quelle kennen zu lernen und daraus für eigene Versuche Nutzen zu ziehen. Das Concert bot des Lehrreichen viell!“

65 Ebd.

Größer konnte der Erfolg Riedels nicht sein. Seine Intentionen, so die Überzeugung wohl nicht nur dieses Rezensenten, waren diejenigen Schützens<sup>66</sup>. Wie Riedel zielte auch schon Schütz auf eine zündende, drastische Wirkung; damit reicht seine Musik unmittelbar in die Gegenwart hinein, ist auf das engste mit ihr verbunden.

\*

Mit seinem Resümee griff der Kommentator des *Wochenblattes* einen Tonfall auf, der in der *Neuen Zeitschrift für Musik* längst zu einem Cantus firmus in der Berichterstattung über Riedels Schütz-Aufführungen geworden war. Das Leipziger Blatt hatte, wie schon angedeutet, Riedels künstlerische Ziele von Anfang an wohlwollend kommentiert, und das erst recht, seit er 1868 als Nachfolger Franz Brendels zum Präsidenten des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* gewählt wurde. Für die musikalische Öffentlichkeit stand Riedel damit als Parteigänger der Neudeutschen fest<sup>67</sup>. Seiner Reputation als Schütz-Interpret tat das keinen Abbruch, führte aber zu einer bemerkenswerten Einvernahme Schützens in die historisch-ästhetischen Überzeugungen der Neudeutschen Partei. Widerstand regte sich kaum dagegen. Denn die Kritiker Riedels hatten im Grunde keine Chance. Polemisierte man gegen seine Bearbeitung wie überhaupt gegen seine Interpretation, musste man nicht selten eine gewisse Monotonie der Musik einräumen. Sprach man aber unter diesem Eindruck Schütz' Musik allenfalls historischen Wert zu, so stellte man sich quer zu Winterfelds verbreitetem Bild von ihrer Ursprünglichkeit und Frische<sup>68</sup>.

Diese günstige Gelegenheit ließen sich die Freunde Riedels in den Redaktionsstuben der *Neuen Zeitschrift für Musik* nicht entgehen. So abenteuerlich ihre Einlassungen partiell anmuten, das Bild von Schütz in der musikalischen Öffentlichkeit hat ohne Frage erheblich von der Debatte profitiert. Und auch den musikalischen Institutionen werden in diesem Zusammenhang konkrete Aufgaben zugewiesen. Die Argumente für Riedels Art der Pflege Alter Musik im allgemeinen und Schützens im besonderen lassen sich wie folgt zusammenfassen.

1. An Riedels Ziel, die von „gelehrten Forschern“ wieder entdeckte Musik von Heinrich Schütz ins musikalische Leben zurückzurufen, muss sich jeder Direktor eines Chorvereins ein Beispiel nehmen. Denn Musikvereine haben nicht nur soziale oder allgemein-künstlerische Aufgaben. Vielmehr ist es geradezu ihre historische Pflicht, alte Musik dieses Schlages

66 Der Berichterstatter sparte nicht mit Lob (ebd., S. 298): „Riedel, der seine Streiter zum Aeussersten anzufeuern, seine Hilfstruppen aufs Glücklichste zu inspiriren weiss, hatte die Freude, uns ‚in der That‘ sagen zu können: Seht, so muss die Schütz'sche Passion ausgeführt werden, nur auf diesem Wege kommt dem Hörer zum Bewusstsein, dass Heinrich Schütz ein ‚Scharfschütz‘ war, der immer das Rechte traf, und dass namentlich seine Passion es wohl verdient, der Vergessenheit entrissen zu werden.“

67 Riedel war von 1868 bis 1888 Präsident des ADMV, außerdem Vorsitzender des Leipziger Wagner-Vereins. Sein Chor wirkte 1872 bei der Aufführung von Beethovens *9. Sinfonie* unter Wagners Leitung anlässlich der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses mit; bei Riedels Aufführungen in Leipzig zählte Liszt zu den Stammgästen.

68 Vgl. etwa die Besprechung einer Aufführung des Riedelschen Pasticcios durch die königlich-bayerische Vokalkapelle in München unter Franz Wüllner am 22. März 1873 (AMZ 8, 1873, Sp. 507 f.). Der Rezensent bedauerte die Kürze der Chöre und die „schreckliche“ Länge der Rezitative; Riedel sei weniger Bearbeiter als vielmehr „Verballhorner“ von Schütz' Musik und überhaupt biete das Werk „zu wenig musikalisches und historisches Interesse“.

bekannt zu machen, weil ihre Konzerte in nicht geringem Maße auch der musikhistorischen und musikästhetischen Belehrung dienen. Damit wachsen ihnen wichtige Aufgaben für die künstlerische Volkserziehung zu. Weckt der Chorleiter bei seinen Sängern außer schönen Empfindungen auch Verständnis für die ältere Musik, so hebt er nicht nur die Bildung der Sänger, sondern auch die seines Publikums. Eine derart vertiefte Verständnis aber kommt dann auch der zeitgenössischen Musik zugute. Denn wer sich aktiv in die alte Musik einzuleben vermag, der wird auch bei neuen Werken keine Probleme mehr haben, sie adäquat zu verstehen<sup>69</sup>.

2. Die musikästhetische Funktion der alten Musik bzw. derjenigen von Schütz wird auf ihre therapeutische Wirkung konzentriert. Sie taugt als Heilmittel gegen den verweichlichten Geschmack vieler Zeitgenossen. Mit Hilfe alter Musik kann sich, wie es in schönster romantischer Diktion heißt, „das Gemüth wieder an die erhabenen Schauer der Unendlichkeit [zu] gewöhnen, den Geist zu großem Gefühlsleben [zu] erheben“<sup>70</sup>. Und manche neue Kirchenmusik soll sich an der Musik der Alten orientieren.

3. Aus alledem ergibt sich die musikhistorische Funktion der Alten Musik und ihrer Darbietung fast von selbst: Die bedeutendsten Werke, darunter die Passionen und die Sieben Worte von Schütz, sind Wurzeln späterer, ja sogar zeitgenössischer Musik<sup>71</sup>. Zugleich machen sie in ihrem Erklingen die historischen Dimensionen der jüngeren wie der Neuesten Musik unmittelbar erfahrbar und nachvollziehbar. (Hier konnte man sich auf die zahllosen historischen Programme Riedels berufen.)

Um die musikalischen Verbindungen zwischen Schütz und der Neuen Musik – oder anders gesagt: um die Modernität Schützens und die Verwurzelung der zeitgenössischen Musik in der Geschichte ins rechte Licht zu rücken, entwickelten die Rezensenten eine mitunter erstaunliche Phantasie. So heißt es zum Beispiel 1873 anlässlich einer Riedelschen Aufführung der Sieben Worte<sup>72</sup>:

„Ein Werk so aus dem Ganzen, so aus dem Vollen geschaffen wie dieses hat außer Schütz nur noch sein geistiger Nachfolger und Verwandter Seb. Bach und einen Instrumentalsatz wie die beiden sogen. ‚Symphonien‘ für Streichquintett hat vor Schütz wohl keiner, nach ihm höchstens Beethoven in seinen weihvollsten Stunden hervorgebracht. Eine Gedankentiefe, ein so unermesslicher Inhalt spricht aus diesen kurzen Quartettsätzen<sup>73</sup>, wie in Werken der besten Kammermusik nur selten anzutreffen ist. Und dazu nun diese mächtigen Chöre und Rezitative! Sie gleichen Riesenbauten, vor der [sic!] gegenwärtige und zukünftige Geschlechter nur bewundernd stehen können.“

Dabei bleibt es nicht. In den Rezitationen der Sieben Worte entdeckt ein Rezensent ein Wagnersches Prinzip, nämlich „höchste Ausdrucksfülle der Melodie neben correcter Decla-

69 Hierzu vor allem Heinrich Porges, *Eine Aufführung des Riedel'schen Vereines in Leipzig*, in: NZfM 59 (1863), S. 28 f.

70 Ebd.

71 So heißt es etwa in einer Besprechung der Sieben Worte (NZfM 61, 1865, S. 270): „Abgesehen davon, daß das Werk der allgemeinen Anlage nach die Keime unseres jetzigen Oratoriums enthält und schon deshalb eine besondere Beachtung beanspruchen kann, ist es namentlich für die Gegenwart bedeutungsvoll durch mancherlei typisch-charakteristische Züge [...]“.

72 NZfM 69 (1873), Nr. 18, S. 179 (Correspondenz).

73 Tatsächlich handelt es sich, auch in Riedels Ausgabe, nicht um vier-, sondern um fünfstimmige Sätze, die Riedel mit zwei Violinen, Viola, Solocello und Bass (Cello und Kontrabass) besetzt hat.

mation und strengstem Anschluß an die Textworte“<sup>74</sup>. Und ein anderer sieht in den Sieben Worten „das ergreifendste Drama, und dieses Drama für alle Zeit ist der Vorläufer der Oper gewesen und somit auch der Grundstein für das Kunstwerk der Zukunft“<sup>75</sup>. Kein Wunder, wenn Schütz schließlich im Überschwang der Begeisterung – immerhin war er ja auch Schöpfer der ersten deutschen Oper – direkt und ohne Umschweife zum „Richard Wagner des 17. Jahrhunderts“<sup>76</sup> erklärt wird. Die so umstrittenen Kunstwerke der Zukunft hatten plötzlich einen prominenten Ahnherren bekommen. Und umgekehrt fielen von der Sonne Richard Wagner auch ein paar Strahlen auf Heinrich Schütz.

Bei alledem durften nationale Töne nicht fehlen. Schützens deutsche Innerlichkeit wird gegen die italienische Äußerlichkeit ausgespielt.

„Mehr als die Italiener seine Aufgabe von innen heraus erfassend“, so ist 1885, anlässlich der Feiern zum 300. Geburtstag zu lesen<sup>77</sup>, „rang er sich los von dem dilettantenhaft Einseitigen, das der neuen Weise anklebte [gemeint ist der generalbassbegleitete Sologesang], stählte seine Kräfte auf dem Felde der alten Contrapunktik und strebte mit Glück darnach, das Alte und Neue geistig sich durchdringen zu lassen, des Wortes recht Kraft eben durch jene Kunst der Stimmverflechtung erst geltend zu machen, von der man eine Weile wähnte, daß sie dieselbe schwäche, ja zerstöre.“

Das ist eine nur leicht modifizierte Formulierung Winterfelds, die ich eingangs schon einmal zitiert habe. Der Rezensent dürfte sie allerdings wohl nicht bei Winterfeld, sondern bei Riedel gefunden haben, und zwar in dessen Vorwort zum Passions-Pasticcio<sup>78</sup>. Schlagender lässt sich kaum belegen, wie lebendig Winterfelds Schütz-Bild noch immer war und in welchem Maße es Riedels Schütz-Deutung und damit auch den neudeutschen Zugriff auf Schütz und seine Musik fundierte. In diesem Kontext lesen sich Winterfelds Worte freilich etwas anders als 1834. Einem zeitgenössischen Opernkenner jedenfalls wird es nicht schwer gefallen sein, die zitierten Passagen umstandslos auf das Verhältnis etwa zwischen dem äußerlichen, bloß homophonen Italiener Giuseppe Verdi und dem innerlichen, kontrapunktischen Deutschen Richard Wagner zu übertragen.

\*

Formulierungen dieses Schlages, so problematisch sie heute erscheinen, haben damals ihre Wirkung nicht verfehlt. Sie artikulierten ein verbreitetes, für den Historismus jener Zeit charakteristisches Bedürfnis, sich mit alter Musik nicht nur unter antiquarischem Vorzeichen zu beschäftigen, sondern sie wieder neu lebendig werden zu lassen. Dieses Bedürfnis befriedigte Riedel mit seinen Interpretationen und Ausgaben geradezu optimal. Dazu stand ihm ein Musikverein zur Verfügung, der Erfahrungen nicht nur mit a-cappella-Musik, sondern vor allem, wie die meisten Musikvereine auch, mit Oratorien hatte. Das von Winterfeld gemalte oratorische Schütz-Bild und das Repertoire der Musikvereine ergänzten sich prächtig.

74 NZfM 61 (1865), S. 270.

75 MWBl 3 (1872), S. 299.

76 NZfM 52 (1885), S. 430.

77 Ebd., S. 432.

78 Riedel (wie Anm. 24), S. 4.

Dem Sog Riedels und seiner Konzerte, zumal für die Schütz-Pflege, konnte sich kaum ein anderer Chorverein entziehen<sup>79</sup>, auch wenn hier und da Kritik laut wurde. Sicher, der Mangel vor allem des Passions-Pasticcios lag nicht zuletzt daran, dass Schütz selbst darin kaum zu Worte kam, sondern entweder der spätere Peranda oder, vor allem, Riedel selbst. Das Schütz-Bild, das er vermittelte, war unscharf und zudem spätromantisch übermalt. Doch es war derselbe Riedel, der sich im Vorwort seiner Bearbeitung eine „kritisch genaue[n] Veröffentlichung der vier Passionen, sowie der übrigen Schöpfungen dieses großen Meisters“ wünschte und damit die Hoffnung verband, auch dafür möge sich „ein hinreichendes Publikum“<sup>80</sup> finden. Ohne Riedel und das durch ihn und seinen Verein maßgeblich angefachte Interesse an Schütz und seiner Musik wäre die von Spitta besorgte Gesamtausgabe wohl kaum zustande gekommen.

Mit dieser Ausgabe aber – dies ein letzter Aspekt – verband sich die Hoffnung auf eine weitere, vertiefte, auf eine breitere Werkbasis gegründete praktische Schütz-Rezeption. Dazu aber bedurfte es nun auch einer neuen Institution. In diesem Zusammenhang sei noch eine letzte Passage aus dem Artikel zitiert, den die *Neue Zeitschrift für Musik* den Aktivitäten des Riedelvereins anlässlich des 300. Geburtstag Schützens widmete. Nachdem der Autor das Erscheinen der Schütz-Gesamtausgabe angekündigt hatte, fügte er hinzu: „Hoffen wir, daß, wie für Bach eine Bach-Gesellschaft, für Händel eine deutsche Händel-Gesellschaft, für Palestrina, Dank den Bemühungen Haberl's eine Palestrina-Gesellschaft sich gebildet hat, so auch für unsern wackern deutschen Vorkämpfer Heinrich Schütz eine Schütz-Gesellschaft sich finden wird!“<sup>81</sup> Dieser Wunsch sollte erst viel später in Erfüllung gehen.

79 Allein 1872 und 1873 lassen sich fünf Aufführungen des Passions-Pasticcios nachweisen: drei durch den Domchor in Berlin, eine durch die Münchner Vokalkapelle und eine durch den Kirchenchor in Elbing. Nicht übersehen werden sollte das Lob, das der Rezensent der *Monatshefte für Musikgeschichte* (Robert Eitner?) der Ausgabe zollte: Riedel habe sich damit „in jeder Hinsicht [...] den Dank aller musikalischen Kreise erworben [...]“. (MfM 2, 1870, S. 207). Solche Stimmen dürften die Attraktivität der Ausgabe zusätzlich erhöht haben.

80 Riedel (wie Anm. 24), S. 3.

81 NZfM 52 (1885), S. 443.